



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Temporalne aspekty twórczości

**Author:** Grażyna Mendecka

**Citation style:** Mendecka Grażyna. (2010). Temporalne aspekty twórczości. W: K. Popiołek, A. Chudzicka-Czupała (red.), "Czas w życiu człowieka" (S. 133-149). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

## Temporalne aspekty twórczości

**ABSTRACT:** Time is a basic dimension organizing man's activeness. Production understood both as activeness, as a result of which outstanding works are created and as the whole output of an outstanding creator is temporal in nature and in this respect both the process of creation and the works alone can be analysed. The analysis of temporal aspects of the creation process allows for a better understanding of its personality and social conditions. The factor of time has a significant influence on understanding artistic, academic, explorative and discovery works. The considerations concern a historical, biographic and real time of work creation. The very dimensions largely influence its quality. The outputs created often anticipate the epoch that is why considering works produced it is worth paying attention to how they were evaluated when they were created. The ability to create changes with the course of life. The article discusses how it happens with time. Also, the analysis of the influence of pressure of time on the quality of work creation was made. The way time is created in film, the action of which takes place in a given time-space finishes the characteristic of temporal aspects of production.

**KEY WORDS:** time, production

Czas jest kategorią doświadczaną przez każdą żyjącą istotę, ponieważ wyznacza ramy biegu jej życia – jej początek i koniec. Mimo powszechności doznawania upływu czasu wciąż jawi się on jako fenomen złożony i nieuchwytny. Mimo rozwoju nauki, choć czas był przedmiotem zainteresowania fizyków, przyrodników, filozofów, psychologów i przedstawicieli wielu innych dziedzin, nie posiadamy wyczerpującej wiedzy na jego temat (TREMBAŁA, 2000). Brak teorii, która objaśniałaby istotę czasu, nie przeszkadza w tym, by analizując różne procesy i zjawiska, odwoływać się do czynników temporalnych, które odgrywają znaczącą rolę w ich charakteryzowaniu i rozumieniu. Czas bowiem jest podstawowym wymiarem organizującym aktywność człowieka.

Pojęcie „twórczość” nie zostało w psychologii jednoznacznie i precyzyjnie zdefiniowane. W niniejszych rozważaniach twórczość będzie rozumiana jako szczególny rodzaj aktywności człowieka, w której efekcie powstają dzieła nowe i społecznie wartościowe. Twórczość jest więc zdolnością człowieka do nadawania bytu czemuś nowemu, wcześniej nieistniejącemu (BARON, 1969). W humanistyce twórczość ujmowana jest w dwóch znaczeniach: jako aktywność przynosząca określone rezultaty, najczęściej w postaci dzieł, oraz jako ogół dzieł składających się na twórczy dorobek jednostki (zob. NĘCKA, 2001). Twórczość – rozumiana zarówno jako aktywność, w wyniku której powstają wybitne dzieła, jak i jako ogół dorobku wybitnego twórcy – ma swój temporalny wymiar i w tym aspekcie można analizować i proces tworzenia, i same dzieła. Niniejsze opracowanie, zawierające krótki przegląd temporalnych aspektów twórczości, uwzględnia następujące zagadnienia:

- Historyczny, biograficzny i realny czas powstawania twórczego dzieła.
- Czas powstania dzieła a jego ocena przez współczesnych.
- Stosunek do czasu przeszłego, przyszłego i teraźniejszości a proces tworzenia.
- Rozwój twórczej aktywności w biegu ludzkiego życia.
- Presja czasu a praca twórcy nad dziełem.
- Temporalne aspekty dzieła: czas jako tworzywo, kreowanie czasu w dziele.

Analiza temporalnych aspektów procesu tworzenia pozwala lepiej zrozumieć jego osobowościowe i społeczne uwarunkowania, uwzględnienie zaś czynnika czasu znacząco wpływa na zrozumienie dzieł artystycznych, naukowych, wynalazczych i odkrywczych. Mimo że czas wydaje się stanowić bezdyskusyjny wymiar procesu tworzenia oraz jest czynnikiem umożliwiającym powstawanie i percepcję dzieł, w literaturze psychologicznej brak większych opracowań i badań, które odnosiłyby się do tego problemu. Warto zatem nakreślić obszar zagadnień dotyczących temporalnych aspektów twórczości.

### Historyczny, biograficzny i realny czas powstawania dzieła

Twórczość – jak każda aktywność człowieka – jest mocno osadzona w czasie i to określanym w trzech jej kategoriach: historycznym, biograficznym i czasie realnym, który upływa od chwili podjęcia procesu twórczego do momentu zakończenia dzieła. Czas historyczny odciska swoje piętno na dziełach, które chociaż często wyrastają ponad epokę, to jednak oddają

jej ducha. „Chcąc zrozumieć psychologiczny i duchowy nastrój jakiegoś okresu historycznego, najlepiej zapoznać się wszechstronnie i wnikliwie z jego sztuką. To właśnie w sztuce duchowa istota danego okresu wyrażona jest bezpośrednio za pomocą symboli” (MAY, 1994, s. 49). To stwierdzenie Rollo May odniósł do dzieł sztuki, ale przecież dokonania naukowe i wynalazki także oddają ducha epoki, stanowią kamienie milowe odmierzające dokonujący się w czasie rozwój cywilizacji.

Czas historyczny nie tylko znajduje swoje odbicie w konkretnych dziełach wybitnych twórców, ale jest on także potężnym czynnikiem stymulującym bądź ograniczającym ich twórczą aktywność. Ludzkość przeżywa okresy rozkwitu, gdy cywilizacja wspina się na wyżyny – w takim czasie działa i tworzy szczególnie wielu wybitnych twórców, którzy wnoszą genialne dzieła do dziedzictwa światowej kultury. Tak było w starożytnej Grecji, w III wieku p.n.e., gdy powstawały rzeźby Fidiasza, tak było również w epoce Odrodzenia, dzięki której dorobek światowej kultury wzbogaciły m.in. dzieła Michała Anioła i Leonarda da Vinci. Czas pokoju, prosperity sprzyja twórcom, czas biedy, wojen i tyranii jest dla nich czasem straconym. Dlatego analizy i oceny dzieła dokonuje się na tle epoki, w której powstaje. Niektóre dzieła idealnie wpisują się w daną epokę historyczną, ale są też dzieła, które znacznie ją wyprzedzają, dlatego ich docenienie i pełne wykorzystanie odbywa się znacznie później od daty ich powstania – twórca dopiero wtedy jest zrozumiany, a jego twórczość wykorzystana przez potomnych, nigdy jednak autor tychże dzieł nie może mieć pewności, czy tak się stanie. Dlatego najwybitniejsi twórcy, przerastający swym geniuszem współczesne im pokolenie, często tworzą w osamotnieniu, nie znajdując nikogo, kto by ich docenił. C.R. ROGERS (1959) twierdził, że ocena wartości twórczych dokonań nie ma sensu, bo zostaną one docenione dopiero w przyszłości, zweryfikowane przez historię.

O wartości i percepcji twórczych dzieł decyduje także to, co można nazwać ich „ponadczasowością”. Istnieją uniwersalne prawdy, które dotyczą ludzi w każdej epoce, podobnie jak istnieją pewne wartości nieprzemijające, które się nie dezaktualizują. Gdy twórca potrafi takie wartości i prawdy przekazać, wówczas jego dzieło staje się ponadczasowe i może liczyć na odbiorcę w wielu epokach, dlatego wciąż nie brakuje czytelników Szekspira i Petrarki, Mickiewicza i Norwida, wciąż podziwiane są dzieła Michała Anioła i Leonarda da Vinci, nadal słucha się kompozycji twórców baroku.

Niektóre dzieła wybitne, posiadające wszystkie cechy charakterystyczne dla okresu, w którym zostały stworzone, powstały jednak w momencie, w którym dana epoka przechodziła do historii, a na jej miejsce zaczęła już powstawać nowa, z odmiennie ukształtowanym systemem wartości. W takim przypadku mówi się o twórczości, która przyszła za późno, epigońskiej,

nisko ocenianej ze względu na to, że zamiast wyprzedzać epokę, co jest atrybutem twórczej aktywności, stanowi jeszcze jedno wcielenie dezaktualizujących się paradygmatów.

Ważnym wskaźnikiem temporalnym, który uwzględnia się, dokonując analizy twórczości jest biografia jej twórcy. Poszczególne dzieła powstają w różnych momentach życia człowieka, dlatego mówimy o dziecięcych lub młodzieńczych dokonaniach twórczych, o twórczości wieku dojrzałego czy dziełach powstających w starości. W analizach odnoszących się do biograficznego czasu twórczości zazwyczaj zwraca się uwagę na to, po pierwsze, w jakim momencie życia nastąpił debiut twórczy, po drugie – kiedy powstało ostatnie dzieło artysty, uczonego czy wynalazcy.

Już we wczesnej ontogenezie jednostka posiada zdolność do twórczej aktywności (zob. KIELAR, 1988; MENDECKA, 1996, 2003). Prace plastyczne dzieci posiadają walory pozwalające wyróżnić, obok artystycznej twórczości profesjonalnej i amatorskiej, również sztukę dziecka. Twórczość przynosząca dzieła nowatorskie i wartościowe nie stanowi wyłącznie eksternalizacji pracy ludzkiego umysłu, lecz jest wynikiem procesu, który – jak określił Edward NĘCKA (1999) – dokonuje się w osobie. Analizując uwarunkowania wybitnej twórczości, trzeba uwzględnić fakt, że efekt finalny, dzieło może powstać tylko przy współudziale intelektualnych, osobowościowych i motywacyjnych cech jednostki, które dojrzewają w dłuższej niż dzieciństwo perspektywie czasowej. Dlatego twórczość dziecięca różni się od twórczości dorosłych, gdyż jest pozaparadygmatyczna, natomiast twórczość dorosłych polega na zmianie paradygmatu (STASIAKIEWICZ, 1999), toteż w psychologii zwykło się mówić raczej o talencie niż o twórczości dzieci. L. COHEN (1989, za: KUBICKA, 2003) uważa, że między twórczością dziecka i twórczością człowieka dorosłego nie ma żadnej kontynuacji.

Istnieją jednak wybitni twórcy, których debiut nastąpił w dzieciństwie. Dobitym tego przykładem jest geniusz wszech czasów, Wolfgang Amadeusz Mozart, który zaczął komponować w wieku lat 5, a jako siedmiolatek komponował już regularnie. Pierwsze jego utwory przepisywał ojciec, poprawiając je przy okazji, jednakże siedmioletni Mozart produkował już samodzielnie utwór za utworem, a poziom tych dziecięcych produkcji nie odbiegał od ogólnie wówczas przyjętego. Był bardzo płodny – w wieku 10 lat miał na swym koncie koncerty, oratorium, muzykę pasyjną oraz skomponowaną dla uniwersytetu łacińską komedię. Jako dwunastolatek napisał operę, nową mszę, kilka krótszych utworów sakralnych, parę zbiorów menuetów oraz trzy spore serenady na orkiestrę. „Zachowane z dzieciństwa utwory są czarujące, a dzieła z okresu dojrzewania – ambitne pod względem rozmachu i poziomu” (GARDNER, 1998, s. 84).

Twórczość dojrzała – a do takich należy twórczość zmieniająca paradygmat – nie jest możliwa bez osiągnięcia dostatecznie wysokiego poziomu

kompetencji, potrzebny zaś do ich osiągnięcia czas zależy zarówno od dziedziny wiedzy, jak i od potencjału intelektualnego jednostki. Umysły obdarzone geniuszem zdobywają takie kompetencje bardzo wcześnie, np. Johann Wolfgang Goethe napisał *Cierpienia młodego Wertera* w wieku 24 lat, Friedrich Schiller drukował *Zbójców* w 22. roku życia, Tomasz Mann powieść *Buddenbrookowie*, zaliczoną do dzieł wyrastających ponad epokę, zaczął pisać w 22., a ukończył w 24. roku życia, Isaac Newton nie skończył 24 lat, gdy miał opracowane prawo grawitacji i analizę światła, Carl von Linné miał zaledwie 24 lata, gdy stworzył systematykę płciową roślin.

Najwięcej dzieł powstaje w średniej dorosłości, jednak wielu twórców tworzyło znakomite dzieła także w starości. Wilhelm Wundt nauczał jeszcze po skończeniu 80 lat, a na dwa lata przed dziewięćdziesiątką skończył swoje wielkie dzieło *Volkerpsychologie*. Jean Piaget żył do 84 lat i pracował do ostatnich dni swego długiego życia. Michał Anioł w 60. roku życia namalował w Kaplicy Sykstyńskiej olbrzymi, słynny fresk przedstawiający *Sąd Ostateczny*, w wieku 75 lat wyrzeźbił *Pietę*, mając 89 lat, artysta podjął się przebudowy części *Term Dioklecjana* w Rzymie na kościół *Sancta Maria degli Angeli*, natomiast na rok przed dziewięćdziesiątką stworzył *Pietę Rondanini*. Wit Stwosz w wieku 70 lat stworzył *Pozdrowienie Anielskie*, mając zaś lat 83 – słynny ołtarz w Bambergu. Lucjan Kranach słynny ołtarz w Waimarze namalował w wieku 80 lat.

Również muzycy, którzy żyli długo, w późnym wieku tworzyli dzieła wybitne. F.E. Bach w 73. roku życia skomponował *Śpiew Poranny*, *Zmartwychwstanie* i *Podróż do nieba*, Claudio Monteverdii skończył swą ostatnią operę *Koronacja Poppei* w 75. roku życia, Giuseppe Verdi skomponował *Otella* w wieku 74 lat, *Falstaffa* – 80 lat, a *Cztery sztuki religijne* stworzył w 85. roku życia. Camille Saint-Saëns swą wielką operę *Dejanirę* ukończył w 76. roku życia, a dwa lata później skomponował *Ukochany kraj*.

W wymiar biograficzny wpisuje się realny czas tworzenia każdego dzieła. Można wyodrębnić dzieła, które powstawały szybko, ich tworzenie zajmowało bowiem twórce mało czasu, oraz takie, które powstawały długo, gdyż autor pragnął nadać dziełu kształt doskonały, nie spieszył się zatem z jego ukończeniem. Najczęściej jednak dzieła wymagają określonego „fizycznego” czasu, by można je stworzyć. Wykonanie fresku w Kaplicy Sykstyńskiej, napisanie obszernej powieści, skomponowanie opery czy koncertu symfonicznego trwa miesiące, a nawet lata. Niepoświęcenie dziełu odpowiedniej ilości czasu może odbić się na jego jakości. Gdy posiadający wysokie kompetencje twórca pracuje nad dziełem dostatecznie długo, ma szansę nadać mu perfekcyjny kształt. Wolfgang Amadeusz Mozart, który komponował dużo, szybko i z łatwością, aż 3 lata poświęcił na zbiór 6 kwartetów smyczkowych, które zadedykował Franciszkowi Józefowi Haydnowi (GARDNER, 1998). Przed przystąpieniem do komponowania starannie



przestudiował styl kompozycji podziwianego, starszego od siebie Haydna, inspirując się Haydnowskim kontrapunktem, jego sztuką wykorzystania półtonów oraz umiejętnością wydobywania zalet brzmienia każdego instrumentu dla ukazania głębi i zmienności nastrojów.

## Rozwój twórczej aktywności w biegu ludzkiego życia

Analizując wzajemne powiązania między aktywnością twórczą a rozwojem jednostki, warto zaznaczyć, że uznawanie twórczości za cechę gatunkową człowieka jest tak powszechne we współczesnej humanistyce, że o każdym człowieku myśli się jako o osobie zdolnej do kreacji. Twórczość w ujęciu współczesnej psychologii nie ma charakteru dychotomicznego (obecność lub brak), lecz stanowi kontinuum, na którego jednym krańcu znajdują się epizodyczne akty twórczości odgrywające rolę jedynie w indywidualnej skali, na drugim zaś – dzieła doniosłe, efekt pracy genialnych umysłów, przynoszący zmianę otaczającego świata (PIETRASIŃSKI, 1969).

W literaturze uwzględnia się trzy poziomy twórczości (BEAR, 1993; CHRUSZCZEWSKI, 2000). Najniższy zajmuje twórczość doraźna, wymagająca natychmiastowej reakcji, która wynika z wymagań sytuacji, gdy trzeba celnie zareagować, nie można jej zatem ani poprzedzić rozważaniami, ani wprowadzić korekty po jej wykonaniu. Do tego rodzaju twórczości można zaliczyć improwizacje: muzyczne, poetyckie, organizacyjne i inne, ale także celne riposty formułowane podczas rozmowy. Wyższy poziom stanowi twórczość wielostadialna, generująca wiele rozwiązań dotyczących danego problemu, by po dokładnym przeanalizowaniu i przeprowadzonej weryfikacji wytypować jedno, optymalne. W ten sposób dochodzi się do twórczych rozwiązań w nauce i technice. Tego rodzaju twórczość uległa zinstytucjonalizowaniu, co wydatnie podniosło liczbę odkryć i dokonań. Związana jest z dokładnym planowaniem, czyli rozłożeniem w czasie poszczególnych etapów pracy nad problemem. Najwyższy poziom zajmuje twórczość zmieniająca paradygmat, która przynosi dzieła i dokonania powodujące przewartościowanie w danej dyscyplinie wiedzy lub polu działania. Trzeci poziom przez przeciętne jednostki nie jest osiągalny. Wymaga ekstremalnego zaangażowania intelektu i emocji, zmusza do bezwzględnej koncentracji na dziele, do wytrwałości i fizycznego wysiłku. Do tak twórczych zaliczyć można idee Mikołaja Kopernika czy Alberta Einsteina.

Poziom pierwszy bywa udziałem wielu osób, bo każdemu udaje się czasem błysnąć celną ripostą w rozmowie lub nieszablonową reakcją w danej sytuacji. Poziom drugi nie zawsze musi być wykorzystywany do rozwiązy-

wania problemów naukowych, może również dotyczyć trudnych, niestandardowych sytuacji życiowych, które człowiek rozwiązuje trafnie i oryginalnie. Twórcze zachowania na pierwszym i drugim poziomie czynią życie człowieka barwniejszym i bardziej zindywidualizowanym, przynoszą mu zadowolenie, a jednostkę w ten sposób twórczą czynią atrakcyjną w percepcji społecznej. W przypadku osiągających ten poziom twórców można zatem mówić o pomyślnym, twórczym rozwoju.

Twórczość wybitna, zmieniająca paradygmat, zmusza do wytężonego wysiłku, do długotrwałego, uporczywego dążenia do celu i pokonywania szeregu trudności. Niesie z sobą często ryzyko, przebiega w warunkach niepewności (STERNBERG, LUBART, 1991). Skoncentrowany na wykonaniu dzieła twórca izoluje się od życia społecznego, podporządkowuje rytm dnia swojej pracy, przeżywa twórcze niepokoje i niemoc twórczą. W listach i dziennikach wielkich artystów i pisarzy znaleźć można wiele narzekania, żalów i obaw związanych z własną twórczością. Gustaw Flaubert pisał do Luizy Colet: „Trzy i pół miesiąca piszę bez przerwy od rana do wieczora. Nie wytrzymuję już nieustannego rozdrażnienia, w jakie wprowadza mnie ustawiczna niemożność oddania myśli” (cyt. za: MALICKA, 1982, s. 150). Trud i niedolę tworzenia niejednokrotnie ujawniał w swym dzienniku Jan CYBIS (1979): „Idzie mi jak z kamienia, siedzę od rana do wieczora. Chwytam jakiś kawałek, jeżeli już kładę farbę, prawie z rozpacz, na oślepi. Rozsądek nie pomaga wcale. Wydaje się, że trudności przerastają moje siły”.

Chociaż twórcze dzieła często powstają w bólu i z mozolem, gdy autor nada im ostateczny kształt, przez swą doskonałość będą sprawiały wrażenie dokonania, które powstało łatwo, z lekkością i bez wysiłku. Często również autor poczuje wtedy ulgę, radość i dumę z własnego dokonania. Chociaż w ostatecznym rachunku tylko ta aktywność prowadzi do najwyższego społecznego uznania, to często uznanie i sława przychodzą zbyt późno, gdy twórca nie może już czerpać z niej satysfakcji, jak to było np. w przypadku impresjonistów.

Tak jak różne są doświadczenia osób osiągających różne poziomy twórczości, tak różny jest również typ ich rozwoju rozpatrywanego w perspektywie *life-span*, czyli w biegu całego życia. W orientacji *life-span* analiza procesów rozwojowych jednostki przebiega w ścisłym powiązaniu z jej biografią. Ten sposób myślenia o rozwoju psychicznym człowieka ma prekursorów, w literaturze europejskiej jest nim Charlotte BÜHLER (2000), w Polsce – Józef PIETER (1946). Człowiek postrzegany jest jako podmiot własnej biografii, rozumianej jako ciąg aktywności dokonującej się w określonych ramach czasowych, a zarazem jako specyficzna nadrzędna całość, będąca stale rosnącą strukturą regulacyjną, „ponadczynnościowym” układem regulacji zachowania (PIETRASIŃSKI, 1969).



Twórczość wybitna i twórczość w skali indywidualnej różnią się także tym, że są rezultatem odmiennych modeli rozwoju, jeśli wziąć pod uwagę temporalny wymiar twórczej aktywności jednostki. Twórca wybitny z racji własnego poziomu intelektualnego i uzdolnień specjalnych, często także ze względu na posiadane zainteresowania, pasje i wiedzę, pozostaje pod tak silną presją imperatywu tworzenia, że nic nie jest w stanie zawrócić go z obranej drogi. Twórczość w skali indywidualnej jest bardziej determinowana przez czynniki zewnętrzne. Rozwija się w warunkach swobody i akceptacji, zależy od stawianych jednostce zadań, od podtrzymywania przez otoczenie jej niezależności, dociekliwości i chęci działania, od respektowania jej dążeń emancypacyjnych. Zanika, jeśli środowisko społeczne kładzie zbyt duży nacisk na socjalizację. Wskutek intensywnego rozwoju procesów socjalizacji jednostka rezygnuje z indywidualnego na rzecz normatywnego i sformalizowanego, konformistycznego stosunku do rzeczywistości.

Twórczość w skali indywidualnej ujawnia się i najintensywniej występuje we wczesnodziecięcym okresie życia. Przekonuje o tym zachowanie małych dzieci, w 2. i 3. roku życia, kiedy w ich spontanicznej aktywności można odnaleźć cechy zachowań twórczych. Dokonujący się w tym okresie dynamiczny rozwój mowy i opanowywanie kompetencji językowych przez niektórych psycholingwistów uznawane są za wykładnię twórczych możliwości dzieci (KIELAR, 1988). Język ludzki jako system werbalnych znaków stanowi tworzywo służące – co dobitnie podkreślał Noam Chomsky (zob. LYONS, 1972) – do nieustannych przekształceń. Natura języka sprawia, że staje się on tworzywem, z którego każdy posługujący się mową werbalną człowiek może za pomocą słów stworzyć nieskończenie wiele oryginalnych zdań. Ważnym etapem w rozwoju kompetencji językowych jest wykrycie funkcji heurystycznej, gdyż w tym momencie znacząco rozszerzają się możliwości eksploracyjne dziecka, dzięki czemu przeżywa ono radość stawiania pytań. Wykazuje przy tym często zadziwiającą dociekliwość i trafność w docieraniu do istoty zjawisk będących obiektem jego zainteresowania. Stawiane przez dziecko pytania świadczą o tym, że w naturalny sposób jest ono odkrywcą (SZUMAN, 1985).

Posługiwanie się imaginacyjną funkcją języka rozwija wyobraźnię dziecka. Dzieci chętnie fantazjują, mieszają fikcję i marzenia z rzeczywistością. Imaginacyjna funkcja języka umożliwia im kreowanie własnego świata także podczas zabawy tematycznej, kiedy dziecko wypowiada niekończące się monologi, by za pomocą rekwizytów, zabawek, a przede wszystkim słowa stworzyć świat fikcji, w którym doskonale się czuje i chętnie przebywa. Oderwanie się od rzeczywistego świata i wejście w świat fikcji stwarza stosowny klimat dla twórczości.

Twórczość, będąc wrodzoną zdolnością do tworzenia i interpretowania symboli, jest mechanizmem, który umożliwia zabawę. Zabawa wymaga bo-

wiem szeregu transformacji: osób w sprawców, przedmiotów w narzędzia, działań w ich reprezentacje, miejsc w scenerie, czasu w akcje (SCHWARTZMAN, 1978, za: KUBICKA, 2000). W zabawie dziecko wykorzystuje własną zdolność tworzenia symboli.

Twórcza aktywność dziecka ma zdecydowanie ekspresyjny charakter, wyrasta z jego potrzeb i jest zintegrowana z jego życiem psychicznym. Podstawową formą ekspresji dzieci w wieku przedszkolnym jest twórczość plastyczna. Stefan SZUMAN (1969, 1990) podkreślał, że rysunki dzieci charakteryzuje szczerość, dynamizm i ekspresja. Wypowiedź plastyczna małych dzieci dzięki swej ekspresywności, autentyzmowi i oryginalności ma tak duże walory, że w estetyce wyodrębnia się dziecięcą twórczość plastyczną obok profesjonalnej i amatorskiej (GOŁASZEWSKA, 1984). Małe dziecko odkrywa w sposób instynktowny alfabet, którym posługuje się sztuka; sztuka po prostu w nim tkwi (TROJANOWSKA, 1988).

Twórczość jest potężnym potencjałem, który decyduje o pomyślnym rozwoju jednostki. Korzystające z niego małe dzieci tak fantastycznie rozwijają się, że w pierwszych 5 latach życia dokonuje się tak znaczący ich rozwój intelektualny, iż porównywalny postęp uzyskany zostanie w ciągu kolejnych 13 lat (LEVIS, 1988). Potencjał twórczy osób, które nie zostają wybitnymi twórcami, w następnych latach życia podlega znacznym ograniczeniom, wręcz gubi się, toteż z powodu różnych przeszkód o charakterze zarówno społecznym, jak i wewnątrzpsychicznym epizody twórczego myślenia u osób dorosłych są rzadkie (NĘCKA, 1999).

Elizabeth B. HURLOCK (1985) powołując się na badania wielu autorów, wymienia kilka krytycznych okresów rozwojowych, w których dochodzi do zahamowania rozwoju twórczości człowieka. Pierwszy kryzys przypadający na 5.–6. rok życia pojawia się dlatego, że dominującym czynnikiem w tym okresie jest wzrost autorytetu dorosłych oraz związane z tym zaangażowanie dziecka – wymuszone lub dowolne – w jak najlepsze przystosowanie się do pójścia do szkoły. Wcześniejsze posługiwanie się myśleniem dywergencyjnym zaczyna być w tym wieku wypierane przez myślenie bardziej rzeczowe (SZUMAN, 1946). Dziecko musi porzucić świat niczym nieskrępowanej wyobraźni i fikcji w celu bliższego poznania świata realnego.

Drugim okresem potencjalnego zagrożenia jest wiek 8.–10. roku życia, gdy dzieci walczą o akceptację w grupie rówieśniczej, dostosowując się do wzorców ustalonych przez kolegów. Następny okres, w którym dochodzi do zahamowania twórczości, przypada na wiek od 13. do 15. roku życia. W okresie tym młodzież próbuje zdobyć akceptację płci przeciwnej, chce zyskać atrakcyjność, co jest dla niej na tyle ważne, że w swych poczynaniach bardziej kieruje się oceną i oczekiwaniami otoczenia niż własnymi przekonaniem i preferencjami. Ostatni kryzys w indywidualnym rozwoju twórczości następuje w 17.–19. roku życia, czyli w okresie przygotowania

się do pracy zawodowej, a w przypadku wielu osób – już jej podjęcia. Młody człowiek, zdobywając kwalifikacje, stara się być osobą kompetentną, co często utożsamiane jest z poprawnością, schematycznością, stereotypowością działania. Gdy przesadnie kładzie się nacisk na dyscyplinę, przestrzeganie ściśle określanych zasad i regulaminów, wówczas z zachowania człowieka znika indywidualizm, spontaniczność, oryginalność. Już we wczesnej dorosłości dochodzi do atrofii twórczej aktywności.

A jak w biegu ludzkiego życia rozwija się twórczość wybitna? H.B. LEHMAN (1953, za: SZEWCZUK, 1961; REMBOWSKI, 1984), biorąc za podstawę materiał biograficzny, publikacje naukowe i źródła biblioteczne, opisał ilościowe związki między chronologicznym wiekiem człowieka i jego wybitnymi osiągnięciami. Konfrontując osiągnięcia twórcze chemików z ich wiekiem (od 18. do 80. roku życia), Lehman stwierdził, że około 30. roku życia przypada wiek odkryć w tej dziedzinie wiedzy. Najlepszy okres odkryć naukowych chemików przypada na lata od 27. do 40. roku życia; liczba odkryć po 40. roku życia spada. Wielu znaczących odkryć dokonali jednak również ludzie powyżej 65. roku życia. Podane przez niego przykłady świadczą dobitnie o tym, że w dziedzinie chemii odkryć dokonują ludzie w bardzo szerokim przedziale wiekowym. Można przedstawić podobne przykłady z dziedziny fizyki czy medycyny (zob. REMBOWSKI, 1984, s. 76–77).

Malarstwo jest tego rodzaju sztuką, która wymaga długiego okresu, żeby zdobyć odpowiednie kompetencje, toteż znaczącą pozycję twórcy uzyskują stosunkowo późno. Najwięcej arcydzieł artyści plastycy stworzyli, mając 35–39 lat. Nie oznacza to jednak, że artyści w późniejszym wieku nie odnoszą doniosłych sukcesów. Przeciwnie, w dziedzinie sztuk plastycznych wielu twórców zachowuje aktywność twórczą do późnej starości. Przykładowo, Pablo Picasso (1881–1973) pozostał w pełni twórczy do końca swego życia. W wieku 26. lat namalował obraz, który był przełomowy i rewolucyjny dla dziejów współczesnej plastyki – *Panny z Avignonu*, by po 30 latach, w roku 1937 jako 56-letni artysta dać światu nie mniej słynną *Guernicę*, obraz, który namalowany na Międzynarodową Wystawę w Paryżu – będąc groźnym *memento* przed drugą wojną światową, był również przejawem nowego stylu malarskiego. Jako 87-letni artysta wykonał techniką metaloplastyki cykl grafik. Powstały one zatem w ponad 70 lat od początków jego twórczości, na 5 lat przed śmiercią. Picasso może być przykładem artysty, którego twórcza droga do końca zachowywała wagę i znaczenie.

Czesław Miłosz Nagrodę Nobla otrzymał w wieku 69 lat. Do końca swego długiego życia pozostał aktywnym twórcą. Do długowiecznych i aktywnych twórczo należeli również Maria Kuncewiczowa, Jarosław Iwaszkiewicz i Melchior Wańkowicz. Włodzimierz SZEWCZUK (1961) w swojej monografii dotyczącej rozwoju człowieka dorosłego zaprezentował własną analizę związku między biegiem życia a twórczymi dokonaniem na przykładzie

grupy 125 naukowców. Na tej podstawie ustalili, że okres największej kulminacji dokonań twórczych mieści się między 45. a 50. rokiem życia. Użytkany rezultat skomentował następująco: „[...] im bardziej złożona działalność, im więcej wymaga doświadczenia, szczególnie poznawczego, tym dłużej trwa dojrzewanie, tym później osiągany jest punkt kulminacyjny” (SZEWCZUK, 1961, s. 111). Podkreślił również, że w im większym stopniu treścią działalności jest myślenie – teoretyczne, praktyczne czy artystyczne, tym większa staje się jej niezależność od biologicznego rozwoju organizmu. Twórczy rozwój jednostki nie zależy zatem od biologicznego zegara, lecz jest pochodną nabywania kompetencji intelektualnych. R.W. WEISBERG (1999) obserwując rozwój wybitnych twórców uznał, że potrzeba na to zwykle dziesięciu lat, by osiągnęli kompetencje na miarę swych twórczych dokonań.

Dean Keith SIMONTON (1993) weryfikując badania Lehmana dotyczące wieku i produktywności twórczej, stwierdził, że nie dochodzi do dramatycznego załamania się aktywności twórczej u osób w sile wieku w tych dziedzinach, w których moment najwyższych osiągnięć przypada późno (np. geologia, powieściopisarstwo, filozofia). W średnim wieku są one w pełni sił i możliwości twórczych. W wyniku przeprowadzonej analizy D.K. Simonton doszedł do wielu optymistycznych wniosków. Twórcy, którzy są autorami największej liczby prac, mają największe szanse stworzenia rzeczy przełomowych. W karierze każdego twórcy okres, w którym otrzymuje najwięcej propozycji, jest momentem, w którym powstają najbardziej znaczące prace. Obowiązuje to zarówno w sztuce, jak i w nauce. Ten okres „największego zatrudnienia” nie ma żadnego związku z wiekiem twórcy. Wiek jest nieistotną determinantą sukcesu twórczego – podkreśla D.K. Simonton. Działalność osoby osiemdziesięcioletniej ma takie same szanse zapisania się na trwałe w dorobku z danej dziedziny, jak dokonania osoby znacznie młodszej. Jakkolwiek twórcy w okresie najwyższej produktywności są autorami bardziej znaczących dokonań niż osoby osiemdziesięcioletnie, to ci ostatni rzadziej poświęcają swą twórczą aktywność rzeczom przypadkowym, bez znaczenia. D.K. Simonton stwierdza, że co prawda potencjał twórczy jednostki maleje z każdym rokiem jej życia, lecz ze względu na jego wielkość każdy twórca umrze wcześniej, niż wyczerpie go do końca.

## Presja czasu a praca nad dziełem

Analizując temporalne aspekty twórczości, nie można pominąć faktu, że wielu wybitnych twórców tworzyło dzieła, pozostając pod ogromną presją

czasową. Aktywność twórcza przynosząca dzieła wybitne jest bardzo czasochłonna. Jeśli czas powstawania dzieła wydłuża się, twórca znużony tym faktem pragnie nareszcie je sfinalizować i sam wywiera na siebie presję czasową. John Steinbeck, jak pisze jego biograf (PARINI, 2005), codziennie wstawał o świcie i zasiadał do pisania, gdy zaś zbliżał się do końca pisanej książki, stawał się podekscytowany, niecierpliwy i usiłował ją jak najszybciej skończyć. Autor ten od wczesnej młodości wyrobił sobie praktykę codziennego porannego pisania, którą kontynuował przez całe życie. W późniejszych latach, chcąc zrealizować swe plany, często siadał za biurkiem na 8 czy 9 godzin w ciągu dnia. W pracy był niecierpliwy. Steinbeckowi tylko 5 miesięcy wystarczyło na napisanie książki *W wątpliwej walce*, która liczyła ponad 120 tys. słów. Po skończeniu napisał do przyjaciela: „Przez ostatnie osiem dni napisałem trzydzieści tysięcy słów. Jestem tak zmęczony, że aż nie mam siły pisać tego listu. Skończę go później” (za: PARINI, 2005, s. 173). Pod niesłychanie silną presją czasową tworzył Honoré de Balzac, który pracował ponad siły, w morderczym tempie, najczęściej nocą, gdy wszyscy spali, w dzień odpoczywał, gdy ludzie ruszali do swoich zajęć. Lekarze przestrzegali go przed takim rujnowaniem sobie organizmu. On sam zaś żalił się: „Zaczynam drzeć, boję się, że zmęczenie, wyczerpanie i niemoc pokonają mnie, zanim wzniosę gmach mego dzieła” (za: ZWEIG, 1965, s. 267).

Wielu pisarzy było korespondentami czy pisywało utwory w odcinkach, które ukazywały się w prasie. Wykonywali wtedy pracę twórczą w narzuconym im tempie, w określonych przedziałach czasowych, co wymagało od nich dyscypliny i dyspozycyjności. Henryk Sienkiewicz, który w „Słowie” drukował w odcinkach trylogię, dotrzymywał terminów, mimo ciężkiej choroby żony. Dopiero na krótko przed jej śmiercią tłumaczył się: „Żonę moją doktorzy opuszczają i życie jej na dni się liczy”, prosił zatem: „To, co wam posyłam, powinno na jakie dwa tygodnie wystarczyć. Czekać, by się zebrało choć na miesiąc, bo i tak krzyż to dla mnie prawdziwy” (za: SZCZUBLEWSKI, 2006, s. 148–149). Żona pisarza zmarła 19 października. Jej śmierć pisarz przeżył boleśnie. Ale przerwa w drukowaniu tekstu powieści w „Słowie” trwała tylko od 8 października do 25 listopada.

Twórcy byli często tytanami pracy, wykonującymi swe dzieła w zawrotnym tempie. Pablo Picasso w wieku 87 lat w ciągu niespełna 5 miesięcy, pracując nocami w wynajętym warsztacie, wykonał 347 grafik techniką metaloplastyki. W ciągu swego życia stworzył ponad 15 tys. obrazów, kilkaset rzeźb, niezliczoną liczbę grafik, rysunków i dzieł ceramicznych, co stanowi imponujący, nawet mimo długiego życia, dorobek.

Presja czasu, pod wpływem której pracowali wybitni twórcy, często była wynikiem niesprzyjających okoliczności życiowych. Gdy Mozart dobiegał trzydziestki, jego życie stawało się coraz większym ciężarem. Nie układało mu się w małżeństwie, stracił matkę, a niebawem miał stracić ojca, nie

udało mu się zdobyć żadnego trwałego stanowiska. Jego dzieła, nawet najwspanialsze, takie jak *Wesele Figara*, nie zyskały należnego im uznania. Czuł się wyobcowany i w Wiedniu, i w rodzinnym Salzburgu. Jego finansowa kondycja była tak zła, że musiał zebrać o finansową pomoc u znajomych i przyjaciół. Pod koniec życia i on, i jego żona często chorowali. Mimo wszelkich przeciwności losu tworzył utwór za utworem, wszystkie odznaczające się najwyższym poziomem. W 1787 roku skomponował dwa kwartety smyczkowe, w 1788 powstały jego trzy ostatnie symfonie, w 1789 – dwa kwartety. Premiera opery *Don Giovanni* odbyła się w roku 1787, *Così fan tutte* – w roku 1790, *Czarodziejskiego fletu* i *La Clemenza di Tito* – w ostatnim roku jego życia, czyli w 1791 (za: GARDNER, 1998). Tuż przed śmiercią w wielkim pośpiechu komponował kantatę wolnomularską i słynne *Requiem*. Mozart pozostawał więc pod nieustanną presją tworzenia, której przeciwności losu nie zmniejszały, wręcz przeciwnie – nasilały.

## Temporalne aspekty dzieła

Chcąc w całości ukazać temporalne aspekty twórczości, należy również zwrócić uwagę na problem czasu w odniesieniu do twórczych dzieł. Według Kanta i Hegla bez ruchu czas i przestrzeń byłyby tylko abstrakcjami. Tylko w ruchu czas i przestrzeń stają się realne. Dzieła muzyczne stanowią odpowiedni układ pozostających w ruchu dźwięków zajmujących określony czas w przestrzeni. Utwór muzyczny może być długi lub krótki, a czas trwania poszczególnych dźwięków jest zróżnicowany. Dźwięki mogą po sobie następować szybko lub wolno, co wpływa na percepcję utworu muzycznego. Gdy dźwięki następują po sobie szybko, utwór odbierany jest jako radosny, natomiast przy wydłużonym czasie trwania dźwięków utwór przybiera charakter podniosły, patetyczny lub smutny. Nie sposób zagrać marsza żałobnego w szybkim tempie. Twórca muzyki musi odpowiednio operować czasem, by jego utwory wywołały zamierzony efekt.

Dziełem, którego istotę stanowi ruch, jest film. Ruch to proces przechodzenia z czasu w przestrzeń i odwrotnie. Na tej zasadzie opiera się budowa zdarzeń filmu. Całość zagadnień czasowych utworu filmowego mieści się w następujących płaszczyznach:

- **Czas percepcji dzieła filmowego** – jest odpowiednikiem czasu trwania ekspozycji filmu.
- **Czas zdarzeń filmowych** – płaszczyzna, która obejmuje całość przedstawionych w filmie zdarzeń. Czas w tej płaszczyźnie bywa różnie zaznaczony. Przy największej obiektywizacji autor filmu rezygnuje z montowania



odcinków czasu, ukazując nieprzerwany tok akcji. Otrzymuje wtedy czas statyczny. Twórca filmu może jednak zdynamizować czas zdarzeń filmowych przez zastosowanie montażu. Operując wycinkiem sceny lub zbliżeniem, można w filmie skrócić czas trwania każdej czynności. Twórca filmu odwołuje się do wyobraźni widza, gdy znika z ekranu ogólny widok sceny, a pojawi się jej fragment. Często w filmie między początek i koniec jakiejś sceny włącza się scenę inną. Pokazuje się wtedy osobę, której widz towarzyszy do momentu zetknięcia z bohaterem, którego widział, gdy rozpoczynał czynność, a teraz wraz z tą osobą widzi jej zakończenie. Dzięki temu, że fazy rozpoczynania i kończenia czynności zostały rozdzielone innym zdarzeniem, widz ma poczucie, że dana czynność rzeczywiście przebiegła w stosownym czasie. Wmontowanie jednej sceny w drugą przynosi dwie korzyści: po pierwsze, można w ten sposób prowadzić kilka wątków równocześnie, po drugie, można w ciągu dwugodzinnego seansu filmowego przedstawić zdarzenia, których rzeczywisty czas trwania liczy się w miesiącach, a nawet latach. Twórcy filmu korzystający z tego zabiegu muszą jednak pamiętać, że scena wmontowana musi być tak dobrana, by widz miał poczucie, że czas jej trwania popchnął akcję o sugerowany przedział czasu. Znajduje tu zastosowanie zasada łączności między wrażeniem czasu i przestrzeni. Im bardziej odległe są od siebie miejsca przedstawione w sąsiadujących scenach, tym wyraźniej odczuwa się upływ czasu. Czas skondensowany odpowiednim montażem odznacza się dużym dynamizmem.

- **Czas narracji** – czas trwania tej płaszczyzny obrazowo-słownej, w której toczy się relacja. Przykładowo, stary człowiek podczas podróży statkiem opowiada komuś historię swojej pierwszej miłości. Istnieje wtedy określony dystans czasowy między płaszczyznami przedstawionych zdarzeń aktualnych i minionych czy też mających nastąpić. Czas narracji bywa często trudny do uchwycenia.
- **Czas przeżyty** – należy go rozpatrywać wyłącznie w kategoriach psychologicznych. Czas ten zależy od tego, jakie wrażenie wywoła w widzu cały film lub jego epizod. Często w filmie i teatrze przedstawia się w bardzo krótkim czasie zdarzenia, które widz rozumie jako trwające długo, gdyż poszczególnym scenom nadaje się tak silny ładunek emocjonalny, iż odpowiada on sumie przeżyć i przemyśleń człowieka z długiego okresu. Wywołane u widza emocje powodują utratę poczucia czasu. Czas przeżyć emocjonalnych jest u niego znacznie dłuższy od fizycznego, dlatego bez naruszenia poczucia prawdopodobieństwa zostaje odebrany upływ o wiele większego odcinka czasowego. Czas przeżyty jest warunkowany subiektywnie, zależy od skojarzeń odbiorcy, intensywności jego przeżyć itd.

## Konkluzja

Zaprezentowany w niniejszym opracowaniu zakres temporalnych aspektów twórczości wskazuje na bogactwo wątków, które w nakreślonych ramach można zgłębić, by pełniej zrozumieć zarówno istotę twórczej aktywności człowieka, jak i wymowę jego dzieł. Każde dzieło czy odkrycie człowieka dokonuje się w określonym czasie i to ujmowanym w trzech płaszczyznach: historycznej, biograficznej i rzeczywistej. Każda z nich decyduje o kształcie dokonań i każda w tych dokonaniach jest odzwierciedlona. Bieg życia ludzkiego odmierzany czasem inaczej wpływa na jednostkę wybitną, a inaczej kształtuje zachowania osób, których aktywność niczym się nie wyróżnia. Aktywność twórcza człowieka bez wybitnych dokonań ukazuje się spektakularnie w pierwszych latach życia, by stosunkowo w niedługim czasie ulec postępującej atrofii. Twórczość wybitna – zarówno ta zwieńczona wcześniej odniesionym sukcesem, jak i ta związana z mozolnym budowaniem wielkich dokonań – charakteryzuje się niezwykłą żywotnością, a o jej trwałości świadczą doniosłe osiągnięcia i dokonania twórców zawańsowanych wiekiem. Przy rutynowych czynnościach taką długotrwałość trudno osiągnąć.

Spoglądając na bogaty dorobek wielu twórców, na liczbę dzieł tworzonych w krótkim okresie, trzeba podkreślić, że tworzyli oni często pod presją czasu, ale najczęściej był to reżim, który sami sobie narzucili. Tworzenie było najważniejszą treścią ich życia. „Komponuję nadal, ponieważ komponowanie męczy mnie mniej niż odpoczywanie” – stwierdził kiedyś Mozart (za: GARDNER, 1998, s. 96). Wydaje się, że wybitni twórcy nie trwonili czasu, starając się jak najefektywniej wykorzystać go w pracy nad swymi dokonaniami.

Temporalny aspekt stanowi istotny wymiar twórczości, dlatego nie sposób go pomijać przy zgłębianiu tego fenomenu.

## Bibliografia

- BÜHLER Ch., 2000: *Bieg życia ludzkiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.  
CYBIS J., 1979: *Notatki malarskie*. „Kultura”, 22 VII.  
CHRUSZCZEWSKI M.H., 2000: Czym zajmować się może psychologia twórczości? „Psychologia Wychowawcza”, 1, s. 11–23.  
BAER J., 1993: *Creativity and Divergent Thinking: a Task-Specific Approach*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., Publishers.

- GARDNER H., 1998: *Niepospolite umysły. O czterech niezwykłych postaciach i naszej własnej wyjątkowości*. Warszawa: Wydawnictwo CiS.
- GOŁASZEWSKA M., 1984: *Zarys estetyki*. Warszawa: PWN.
- HURLOCK E.B., 1985: *Rozwój dziecka*. Warszawa: PWN.
- KIELAR M., 1988: *Twórcze opanowywanie i używanie języka przez dziecko*. W: POPEK S., red.: *Aktywność twórcza dzieci i młodzieży*. Warszawa: WSiP, s. 56–68.
- KUBICKA D., 2003: *Twórcze działanie dziecka w sytuacji zabawowo-działaniowej*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- LEVIS D., 1988: *Jak wychować zdolne dziecko*. Warszawa: PZWL.
- LYONS J., 1972: *Chomsky*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- MALICKA M., 1982: *Uroki i trudy twórczego życia*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- MAY R., 1994: *Odwaga tworzenia*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- MENDECKA G., 1996: *Pobudzanie wyobraźni i myślenia dywergencyjnego w przedszkolu*. W: PILECKA W., KOSSEWSKA J., red.: *Materiały z Jubileuszowej Konferencji Naukowej Dziecko–Społeczeństwo–Edukacja. Dylematy Psychologiczne*. Kraków: WSP, s. 133–142.
- MENDECKA G., 2003: *Środowisko rodzinne w percepcji osób aktywnych twórczo*. Częstochowa: Wydawnictwo WSP.
- NĘCKA E., 1999: *Proces twórczy i jego ograniczenia*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”.
- NĘCKA E., 2001: *Psychologia twórczości*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- PARINI J., 2005: *John Steinbeck lekceważony noblista*. Warszawa: Twój Styl.
- PIETRASIŃSKI Z., 1969: *Myślenie twórcze*. Warszawa: PZWSz.
- PIETER J., 1946: *Biografia ogólna. Wstęp do nauki o życiu ludzkim*. Kraków: Wiedza, Zawód, Kultura.
- REMBOWSKI J., 1984: *Psychologiczne problemy starzenia się człowieka*. Warszawa–Poznań: PWN.
- ROGERS C.R., 1959: *Towards a Theory of Creativity*. In: ANDERSON H.H., ed.: *Creativity and its cultivation*. New York: Harper and Row, s. 68–82.
- SIMONTON D.K., 1993: *Wiek i produktywność twórcza: nieliniowa estymacja modelu przetwarzania informacji*. W: BRZEZIŃSKI J., red.: *Psychologiczne i psychometryczne problemy diagnostyki psychologicznej*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, s. 177–191.
- STASIAKIEWICZ M., 1999: *Twórczość i interakcja*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza.
- STERNBERG R.J., LUBART T.I., 1991: *An Investment Theory of Creativity and its Development*. „Human Development”, 34, s. 1–31.
- SZCZUBLEWSKI J., 2006: *Sienkiewicz. Żywot pisarza*. Warszawa: Wydawnictwo WAB.
- SZEWCUK W., 1961: *Psychologia człowieka dorosłego*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- SZUMAN S., 1946: *Psychologia wychowawcza wieku dziecięcego*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- SZUMAN S., 1969: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa: PZWS.
- SZUMAN S., 1995: *Studia nad rozwojem psychicznym dziecka*. W: *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa: WSiP.

- SZUMAN S., 1990: *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej dziecka*. Warszawa: WSiP.
- TREMPAŁA J., 2000: *Modele rozwoju psychicznego. Czas i zmiana*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego.
- WEISBERG R.W., 1999: *Creativity and Knowledge: A Challenge to Theories*. In: STERNBERG R.J., ed.: *Handbook of Creativity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, s. 226–250.
- ZWEIG S., 1965: *Balzak*. Warszawa: PIW.